مجلة جامعة الخليل للبحوث- ب
المجلد (6)، العدد (2)، ص (27-44)، 2011

الصفحة الإلكترونية للمجلة
http://www.hebron.edu/journal

تناسخ أوزان الشعر العربي في الأغنية الشعبية الفلسطينية

*إحسان الديك
أستاذ الأدب المشارك، قسم اللغة العربية،
جامعة النجاح الوطنية

الملخـــص:

يسعى البحث إلى ردّ الاعتبار للأغنية الشعبية الفلسطينية باعتبارها لوناً من ألوان الإيقاع العربي الممتد في الزمان، ويحاول تأصيلها بردها إلى إيقاع فن العربية الأول (الشعر) من خلال تناسخ أوزان هذا الفن في كثير من ألوانها وأنواعها، فيقف على الأغاني التي انبثقت عن كل بحر من بحور الشعر، أو تفرعت عنه، ويرصد التعديلات التي طرأت على التفاعيل والمقاطع، وأهم البحور المتداولة في هذه الأغاني، ولعل في الوقوف على هذا الجانب الذي أغفله دارسو الأغنية تأصيلاً لها، وعودة بها إلى جذورها العربية الأصيلة، مما يوثق صلة الحاضر بالماضي، ويؤكد التحام العامية بالفصيحة.

Abstract :

The research endeavors to restore the prestige for the Palestinian folkloric song, deeming it as a kind of the deep-rooted Arabic rhythm, and tries to authenticate it by tracing it back to the roots of the Arabic poem and the re-incarnation of this art in many of its kinds and types. The research looks into the songs that emanated out of every poetic rhyme or sprang out of it. The study monitors the amendments on the rhymes and syllables and the most widely circulated in such songs. The researcher hopes that studying this kind of song which was overlooked or discarded by the folklore researchers will help authenticate it and take it back to its Arabic original roots. Such a move will bind the present with the past, and confirm the integral ties of the slang with the proper language.

* بريد الباحث الإلكتروني : ihsan.deek@yahoo.com

المقدمة:

الإيقاع سرٌّ من أسرار الكون، وظاهرة من ظواهره الطبيعية، التي تدل على استمرار الحياة وتجددها. نجده ماثلاً في جسم الإنسان في شهيقه وزفيره، وانتظام دقات قلبه، كما نجده في الطبيعة من حوله في هبوب الريح، وخرير الماء، وقصف الرعد، ونزول المطر، في ركض الخيل، وسير، الإبل وتغريد الطيور، وأصوات الحيوانات، ولولاه لتحولت الطبيعة والإنسان إلى سكون، وتحولت الحياة إلى موت وخواء. ولقد تجسّد هذا الإيقاع في كثير من الفنون الإنسانية، وعلى رأسها الغناء والشعر، وهذان الفنّان يضربان بجذورهما في أعماق التاريخ، وهما قديمان قدم الإنسان نفسه، ذلك أن الإنسان القديم نظم الكلام قبل أن ينثره، وغنى قبل أن يتكلم، وعبّر عن مشاعره بالأنغام قبل التعبير عنها بالكلام. وارتبط الشعر العربي في نشأته الأولى بالغناء – كما عند سائر الشعوب – وظل الغناء مضماراً له، ومجالاً لإنشاده، وتربط الروايات العربية بين الغناء والشعر من خلال حديثها عن النشوء المشترك للحداء وبحر الرجز في الحادثة التي نسبتها إلى مضر بن نزار بن معد الذي "سقط عن بعير في بعض أسفاره، فانكسرت يده فجعل يقول: (يا يداه يا يداه)، وكان من أحسن الناس صوتاً، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير فاتخذه العرب حداء برجز الشعر وجعلوا كلامه أول الحداء، فمنه قول الحادي:

يا هاديا يا هاديا

ويا يداه يا يداه

وكان الحداء أول السماع والترجيع عند العرب، ثم اشتق الغناء من الحداء"[1]. والأغنية الشعبية من أكثر فنون الأدب الشعبي شيوعاً وأهمية؛ لأنها تجمع بين اللحن والكلمة معاً، فهي شعر وغناء في آن واحد، استوعبتها ذاكرة الجماعة، وتناقلتها شفاهاً، لصدورها عن وجدان جماعي، وتعبيرها عما يؤثر في حياة الجماعة، فاضطلعت بوظيفة تختلف عن وظيفة الكلام العادي، وكانت شكلاً من أشكال السحر وما تزال. ولقد رافق الغناء الشعبي طبقات الشعب المختلفة على مر العصور، وسار بموازاة الغناء الرسمي الذي كان في بلاط الملوك والخلفاء والوزراء، وقد كتب للأخير البقاء من خلال تدوين الرواة ومؤرخي البلاط الكثير من الأشعار، في حين ظل الغناء الشعبي مهملاً، ولم يصل إلينا منه إلا القليل القليل. بقي الغناء الشعبي بله الأدب الشعبي بعامة إلى عهد قريب أدباً وضيعاً مقابل الأدب الرسمي الرفيع، ودنساً يُتّقى لأنه يمسّ طهارة اللغة المقدسة ونقاءها وصفاءها، وظل كذلك إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية حين زال الخوف من طغيان العامية وانتشارها وتأثيرها على لغة القرآن الكريم، وحين زاد الخوف على الموروث من الضياع والاندثار، بعد إدراك قيمته باعتباره مصدراً مهماً من مصادر دراسة الإنسان: فكره وسلوكه وعاداته ومعتقداته وتقاليده.ولقد انصب الاهتمام بالأغنية الشعبية على مضامينها وموضوعاتها وأغراضها وصورها وتراكيبها وألفاظها، ولم يقف أحد على جمع هذه الأغاني لدراسة أوزانها وموسيقاها وإيقاعاتها، إلا وقوفاً عابراً، وفي أحايين قليلة جداً.

بحور الشعر وأوزان الأغاني الشعبية

كتبت السيادة في الجاهلية للهجة قريش عن طريق التجارة والحج، فصارت اللغة الأدبية المشتركة بين العرب، ومنحها القرآن الكريم بعد الإسلام السيادة المطلقة من خلال ترتيل القرآن بها آناء الليل وأطراف النهار في أرجاء الدولة الإسلامية. غير أن اللهجات العربية الأخرى لم تَمُتْ ولم تندثر، بل ظلت حية باقية، وبقيت حجة إلى عصر الاحتجاج، وتماهت في لهجاتنا الدارجة إلى يومنا الحاضر. فالعامية ليست مقطوعة الصلة بالعربية الفصيحة، ولم تنبتَ

عنها في يوم من الأيام، تمتّ إليها بعلائق ووشائح وصلات قوية، لأنها الشكل الدارج لها في الاستعمال اليومي، تعتمد عليها في مفرداتها وموضوعاتها، في استعاراتها وتشبيهاتها، فلمَ لا تعتمد عليها في أوزانها وبحورها؟[2] استسلمت الشعوب البدائية لمشاعرها الأولية في أثناء خوفها من الموت والفناء، ورغبتها في الحياة والبقاء، وهي تصارع الطبيعة والبشر تارة، وتتصالح معها تارة أخرى. ولقد صدر الكلام العربي في الجاهلية (شعره ونثره) عن حالات انفعالية استدعتها طبيعة الحياة القائمة على حفز الشعور في ساحات الحرب، ورحلات الصيد، والفخر بالحسب والنسب، وهجاء الأعداء، ورثاء القتلى، ومديح السادة، والتغزل بالمحبوبة، والدعاء والابتهال. واعتمد فنّهم القولي النابع من الشعور، والهادف إلى التأثير في المتلقي، والذي يعلو عن منزلة الحديث اليومي العادي فكرة التسجيع وتنغيم الجملة، وأصبح تكرار النغمة أو الصيغة هو الأساس الكمي والنبري في الشعر والنثر على السواء. ولهذا اعتبر البعض بحر الرجز الذي يقترن بالمشافهة والارتجال، ويقترب من النثرية المسجعة، ويرتبط بالحركة والحداء والنغم، أول بحور الشعر العربي وأصلها وهو بمثابة الشعر الشعبي الذي استوعب حركة العربي في العمل والقتال والصيد والتلبية والكهانة والمناسبات الاجتماعية الأخرى[3].

ولأن الغناء ضروة واحتياج، لذا كان الشعر المغنى تلبية لهذا الاحتياج وإشباعاً له، فقام على الغناء والإنشاد سواء بصوت صاحبه أو راويته، أو بصوت متلقيه الذي يفهمه ويستمتع بمعانيه وإيقاعاته وأوزانه، ومن هنا كان "التّغنّي بكل شيء في حياة العربي، ابتداء من بعر الآرام، وانتهاء بقبلة الحبيبة، أعني أن كل شيء يثير الشاعر والمتلقي في هذه البلاد الأولى الفطرية، التلقائية، الساذجة، الخشنة في آن واحد"[4]. ولقد اعتمد الشاعر الجاهلي في هذا الغناء على موروثات وقوالب صياغية شفاهية اعتمدت على مرتكزات صوتية ووزنية وإيقاعية، تنغم العبارات، وتقيس الفروق بين الحركات والسكنات، تكررت لدى الشعراء وارتاحوا لها، فألفت أشكالاً وزنية متوارثة، وشكلت عنصراً مهماً من عناصر عمود الشعر العربي فيما بعد. ولقد توافقت في هذا الشعر أوزان الألحان مع أوزان الأشعار توافقاً فطرياً وطبيعياً، وفي سيرة الأعشى خير دليل على ذلك، إذ كان شاعراً ومغنياً في آن، يغني شعره ويتكسب به في أثناء تجواله في بلاد العرب، حتى نعته ابن رشيق القيرواني بـ "صناجة العرب" "لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل إليك إذا أنشدته أن آخر ينشده معه"[5]. لا ريب أن العرب قبل وضع علم العروض كانوا على علم بهذه الصيغ والأوزان، علمهم بها كعلمهم بالإعراب حين كانوا يرفعون ما حقه الرفع، وينصبون ما حقه النصب، بالفطرة والطبيعة والسليقة، وكانوا يعرفون شيئاً من أصولها ويميزون بين ما تشابه أو تقارب منها كالذي كان يسمى عندهم بالتنعيم لقولهم (نعم لا) بدلاً من (فعولن)، وقولهم: (نعم لا لا) بدلاً من (مفاعيلن)[6].

ولا ريب كذلك أن الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي قام بأكبر عملية إحصاء في التاريخ القديم، حين أحاط بما نظم العرب، واستخرج الأوزان من الأشعار، إنما اشتقها مما تعارفت عليه العرب من إيقاعات وأوزان في لهجاتها ولغاتها، كالحداء والتنغيم والإنشاد والتكرير مما كانوا يتغنون به في حجهم وعبادة أصنامهم، وفي سفرهم، وأعمالهم وترقيص أطفالهم، لكنه لم يحط بالموسيقى العربية وإيقاعاتها التي كانت سائدة آنذاك، فهناك كثير من الكلام الموسيقي الذي لا ينضوي تحت مصطلح الشعر الذي حدده الخليل، ذلك أن الخليل وضع هذه البحور التي جرى عليها أكثر الشعر وليس كله. فعمم الجزء المدروس على

الكل غير المدروس، وجاء الذين بعده فلم يتجاوزوا هذا التقعيد الذي بني على جزء من الشعر في زمن محدد، فضلاً عن أن هناك أوزاناً شعرية قد تكون ضاعت مع ما ضاع من شعرنا القديم، مستدلين على ذلك بقول أبي عمرو بن العلاء: "ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو قد جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير"[7]. ويروي المفضل الضّبّي في مفضلياته قطعة من الشعر منسوبة للمرقش الأكبر وهو من أقدم الشعراء قد نظمت على وزن عروضي لم يهتد المتأخرون إلى تحديده[8]. كما أننا لا نستطيع تخطئة كل ما قيل قبل عصر الاحتجاج لا تستطيع أن نقول عن هذا الشاذ الذي تركه الخليل ليس من موسيقى العرب وإيقاعاتهم، وأن حصر الشعر في هذه الأوزان لا يعني أن العرب لم يعرفوا غيرها بدليل اعتراف الخليل نفسه بوجود الشاذ وإهماله له، وعَدّوا بعض هذا الشاذ المخالف للأصول عنده، صحيحاً عند جمهور الناس يعوّل عليه، وقاعدة يقاس عليها تضاف إلى القواعد التي وضعها، كما هو الحال في بحر المتدارك الذي استدركه الأخفش الأوسط أبو الحسن سعيد بن مسعدة، كما اختزل الجوهري صاحب الصحاح البحور الستة عشر إلى اثنى عشر بحراً حين دمج القصيرة منها في بعضها بعضاً. وتوالت الاستدراكات فممن استدرك عليه بعد الأخفش، أبو اسحق الزجاج، والجرمي، وابن قتيبة، والناشئ، كما توالت الثورات على أعاريض الخليل وقوانينها، فمنها ما كان في إطار الفصيح كالمربعات والمخمسات والمسمطات والموشحات، وشعر التفعيلة، ومنها ما كان في إطار العامي مثل الزجل والمواليا والكان وكان والقوما. قد أوقف عروض الخليل تطور موسيقى شعرنا القديم وتقدمها، وحبس الإبداع الشعري في قفص التقعيد الذي راعى ما تحقق في الماضي ولم يراع الآتي المجهول، وحرمنا من الشعر الملحمي والتمثيلي إلى وقت متأخر، مما أدى إلى تململ الشعراء وضيقهم بهذه الحدود، وبخاصة بعد عصر الاحتجاج وظهور مذهب البديع، ولعل في صرخة أبي العتاهية المشهورة "أنا أكبر من العروض" والتي قالها في وجه ذاك الذي سأله: إن لك قصائد لا تدخل في أوزان الشعر المعروفة – دليلٌ على هذا الضيق، وفيها إشارة إلى موقع الشاعر الواعي المبدع، الثائر على القيود، الممثل لروح الجماعة وأذنها الموسيقية، المغترف من معين مخزونها الموسيقى الكبير الذي يتجاوز حدّ الفراهيدي وحدوده. ولا يعد هذا التجاوز خروجاً على عروض القصيدة العربية كله، وإنما هو التفات إلى الطاقات الصوتية والنغمية التي خرجت عن عرف العرب في إطار الكلام المنظوم، ولو لم يكن كذلك لعدت تلك المحاولات في إطار الكلام المنثور، وفي صف النثر لاصفّ الشعر. وما كان شاذاً في وقته أو غريباً في حينه يصبح بعد تداوله وقبول الناس له – ما دام ينبع من اللاشعور الجمعي الأصيل – قاعدة ونظاماً وسنة وظاهرة أدبية، هذا ما جرى مع الموشح وغيره قديماً، وهذا ما جرى مع شعر التفعيلة وبقية التجديدات في الأوزان حديثاً.

وأنا حينما أنبش الماضي المسكوت عنه، لا أسعى إلى إعادة النظر في شكل شعرنا العربي، وإنما أقول إن جوهر الشعر مبني على الوزن الداخلي والإيقاع الضمني، وليس فقط على البحور الستة عشر المعتمدة على التفاعيل المعروفة؛ لأنها كانت جزءاً من الكل الموروث المشهور الذي جمع الشاذ والصحيح، المتداول والمهمل. لكن هذا الجزء غدا أصل موسيقانا العربية وقاعدتها ومحورها، وصار مثالاً يحتذى به على مدى قرون تاريخنا الشعري، ولهذا لا غرابة أن نجد أغانينا الشعبية تسير على هذه البحور، وتشتبك معها وتتماهى فيها، وزناً وقافية، فهناك أوزان مشتركة بينهما، وهناك بحور في الفصيح لا توجد في أغانينا الشعبية، كما أن هناك أوزاناً في هذه الأغاني

لا توجد في بحور الخليل. تلتقي أغانينا الشعبية مع شعرنا القديم في اعتمادهما على الغناء (كلمة + لحن)، ويلتقيان في اعتمادهما على الفطرة والسليقة والانفعال، وفي قدمهما، وأصولهما القائمة في غياهب الزمن، فكما لا نعرف أوليات شعرنا القديم، وكيف نشأت بداياته، كذلك لا نعرف إلى اليوم أصل تسمية الكثير الكثير من أسماء أغانينا الشعبية وأصولها الموسيقية، وكل ما نلقاه في هذا المجال هو محض اجتهادات وتفسيرات لا تستند إلى دليل أكيد، وإذا كانت بحور الشعر قد وَجَدت من سمّاها وقنّنها، فإن أغانينا الشعبية التي بقيت مهملة ومستعملة في آن لم تجد مثل هذه العناية.ولا يسعى هذا البحث إلى مثل هذا الهدف لحاجته إلى جهد جماعي جهيد ووقت كبير، وإنما يسعى إلى طرق بابه، والتنبيه على أهميته ودفع المحجمين إلى خوض مضماره من ناحية، وتأصيل جانب من جوانبه من ناحية أخرى، ليس بالعودة إلى جذور أغانينا الشعبية الأولى – فهذا ما لا سبيل إليه كالشعر العربي – وإنما إلى المثال الأعلى في موسيقانا العربية وجمّاع إيقاعها (بحور الخليل). عن طريق العودة إلى هذا الأصل، يمكن تمييز أصيل أغانينا من دخيلها، كما يمكن وضع نظام لها يستند إلى الذاكرة الموسيقية الجمعية العربية، يحتذي به الناشئة من شعرائنا الشعبيين وينسجون على منواله، ويمنع كل مَنْ هبّ ودبّ مِنْ أن يقول ما يشاء، فيلقي الحبل على الغارب، وتصبح الحرية انفلاتاً، ويصير النظام فوضى. وعن طريقها كذلك يمكن إعادة النظر في تسمية بعض بحور الشعر العامي التي وضعها منير الياس وهبه في كتابه "الزجل، تاريخه، أدبه، أعلامه"[9] وسار على نهجه سعود الأسدي في كتابه "أغاني من الجليل، أشعار زجلية" الذي ذكر أسماء هذه البحور ونظم نموذجاً من الشعر أدخل في صلبه اسم البحر لغرض تعليمي[10] على غرار ما فعله القدماء في بحور الخليل بن أحمد. وذلك بالإبقاء على أسماء بعض بحور الخليل التي وردت في الشعر العامي مثل: المتقارب، والسريع، والبسيط، والكامل، ثم إدراج الأغاني والأشعار الشعبية التي بنيت عليها، وبذلك نتجاوز الأساس الذي اعتمدوه في بناء هذه البحور وهو المقاطع، ونعود إلى الأصل المعتمد في شعرنا القديم والحديث وهو التفاعيل. كما يمكن من خلال ذلك العودة ببعض المقاطع إلى أصولها بعد أن لجأ الشاعر الشعبي إلى إطالتها أو قطعها، وبذا تختفي ظاهرة المقاطع الطويلة التي يصل بعضها إلى ثلاثة حروف، والتي سيطرت على الشعر العامي، كما نخلُص من قضية التسكين الماثلة فيه وبخاصة في بداية الأشطر والمقاطع، وفوق هذا وذاك نستطيع ضبط أغانينا الشعبية التي حرّفها التناقل الشفهي من خلال عرضها على الميزان العروضي، و تكييف نطقها حسب هذا الوزن بتغيير صيغ مفرداتها وتشكيلها، وإطالة بعض الحروف، وتقصير أخرى حتى تتلاءم مع الوزن. أن تكون أغانينا الشعبية هي الابن الشرعي لغنائنا القديم أمر لا مراء فيه، وفي ظني أن الغناء الفصيح المبني على أعاريض الخليل ظل المثل الأعلى للشعراء الشعبيين في كل العصور في إيقاعاته وأوزانه وأخيلته وصوره وموضوعاته، نرى ذلك في فنون الشعر الشعبي القديم، فوزن فن المواليا كان البحر البسيط وهو أحد الأوزان القديمة، والصفة التي تميز هذا الفن ترجع إلى "التحلل من إعراب بعض الألفاظ، وذلك بإسكات أواخرها، كما هو الحال في اللغة العامية، ثم التنويع في القافية ورويها"[11]. ووزن (الكان وكان) مزيج من بحرين متقاربين الشطر الأول منه على بحر المجتث، والشطر الثاني على مجزوء الرمل مع إسكات الآخر[12]. وفن القوما على مجزوء الرجز أيضاً تغيرت فيه (مستفعلن) الثانية إلى (مستفعلُ)[13]. أما الموشحات فنظمت أول ما نظمت على البحور

القديمة كالرمل والرجز والمديد والخفيف والهزج والسريع والمتقارب والبسيط، ثم تطورت واخترعت لها أوزان جديدة "لا تخرج عن الروح العام الذي ساد كل الأوزان العربية، لهذا تستسيغها الأذن، وترتاح لها، ولا ترى فيها خروجاً عما ألفت من نغم موسيقي في الأشعار القديمة"[14]. وفي فن الزجل استخدمت بحورَ الخليل الستة عشر وابتدعوا بحوراً أخرى إلى جانب ذلك[15]. وهناك دليل آخر على ذلك هو استمرار العامة في كثير من الأحيان في غناء قصائد فصيحة بلهجتهم العامية باعتبارها أغاني رائجة، فإلى عهد قريب يتذكر الكثيرون الأشعار التي كنا نسمعها على أنغام الربابة، والتي تتغنى ببطولات عنترة والزير سالم وأبي زيد الهلالي. ولقد ظل الشعراء الشعبيون – كأجدادهم الشعراء الجاهليين – يغنون وينشدون معتمدين على الارتجال والطبع أكثر من اعتمادهم على الصنعة والتجويد، ولقد ظلت سمة الارتجال هذه ملازمة للشعر العامي، فارقة إياه – مع غيرها من السمات – عن الشعر الفصيح الذي أخذ يعتمد على إعادة النظر والتنقيح، مؤثرة في نصه من خلال تجاوزات وتجديدات الشكل الشعري الشعبي. إذا كانت الثورة على قيود الخليل في الشعر الفصيح قد جاءت تلبية لمتطلبات تطور الحياة، ومواكبة لإيقاع العصر، فإن ثورة الشعراء الشعبيين على هذه القيود لا تمنحهم فرصة ابتداع أوزان جديدة، ولا تخلّصهم من قيود التفاعيل وحسب، وإنما توفر لهم مساحة أكبر من حرية النظم، من خلال مدّ بعض الحروف وقطعها وإمالتها وتسكينها، وتفصيل الألفاظ وتطويلها أو تقصيرها ليتلاءم كلامهم مع الألحان والأوزان التي ينظمون عليها، فيتغلبون بذلك على قيد الارتجال، ويعوضون نقص التجويد، ويتكيفون مع الحال التي يرتجلون فيها أقوالهم، مما جعل الأدب الشعبي "أكثر تنوعاً وأوسع آفاقاً من الأدب الفني الذي ظل حبيساً في الآفاق التي رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلي"[16]. ولقد أدى ذلك إلى تحويل الأغنية في سلسلة متوالية من المقاطع الطويلة لا يمكن من خلالها الاهتداء إلى بحرها، مما جعلنا نعتقد أن هناك خللاً في وزنها أو أنها لا تسير على بحر من بحور الشعر المعروفة.

ولقد ولع المغنون الشعبيون بهذه الحرية، فمضوا يجرّبون وينتجون ألواناً من الأغاني المبنية على ألحان كلها تنتمي إلى بحر واحد، وتعودت آذانهم على هذه الألحان حتى صارت مقياساً لهم، فمن يسمع المعنّى والميجنا وبعض أغاني الحداء أو تراويد الحج أو أغاني النساء لا يصدق أنها تسير على بحر الرجز، ومن يسمع الدلعونا والسحجة والشروقي لا يعتقد أنها تنتمي إلى بحر واحد هو البسيط.

وعليه، فعلى الناظر في أوزان أغانينا الشعبية أن يمتلك حسّاً موسيقياً يمكّنه من تمييز هذه الألحان، وعليه ألا يركن إلى التقطيع وحسب، فقد يصدق علم العروض وتطبيقاته على الشعر الفصيح؛ فيفيد الدارس منه في تقطيع الأبيات ومعرفة تفاعيلها وبحورها، ولكن ذلك لن يتأتى له في دراسة أوزان الأغاني، وسيظل الذين يتصدون لهذه الأوزان – ولا يملكون هذا الحس الموسيقي ولا يعرفون هذه الألحان – مقصرين عاجزين عن وزنها، وإن قضوا شطراً طويلاً من عمرهم في دراسة علم العروض، وبذلوا جهداً في حفظ قواعده ومصطلحاته. وما أحوجنا اليوم إلى الكشف عن مبنى الايقاعات العربية القديمة، وتدوين أوزان الأشعار موسيقياً، ذلك أن الخليل بن أحمد الفراهيدي في دراسته لبحور الشعر العربي قدم لنا مادة الإيقاع الشعري، ولم يقدم لنا صورته، لأنه لم يدونه موسيقياً، علماً أنه بدأ بالموسيقى أولاً فوضع "كتاب النغم" و"كتاب الايقاع" اللذين لم يصلا إلينا، كما أن العرب طابقت في غنائها بين الإيقاع الموسيقي والايقاع الشعري.

وقد أعرض العروضيون بعد الخليل عن إيقاعات البحور وألحانها، لأنهم كانوا يعتبرون فن الشعر أرفع مكانة من فن الموسيقى الذي لم يرتق إلى مستوى العلم إلا بعد ترجمة المؤلفات الفلسفية اليونانية في بداية خلافة المأمون[17].

بحور الشعر العامي وبحور الخليل

حدد بعض الدارسين[18] بحور الشعر العامي في ثلاثة عشر بحراً، رتبوها حسب عدد مقاطعها، بزيادة مقطع واحد في كل بحر تبدأ من أقلها عدداً الذي يتكون من ثلاثة مقاطع وتنتهي بأكثرها الذي يتكون من خمسة عشر مقطعاً وهي على التوالي: الأسواني، والمتساوي، والمتوسط، والمتقارب، والمزدوج، والمتفاوت، والمتناهي، والسريع، والبسيط، واليعقوبي، والوقائي والمتوازي، والكامل.

ونظرة سريعة إلى هذه البحور ومقارنتها ببحور الشعر الفصيح نرى ما يلي:

1.أن أربعة من أسماء بحور الشعر العامي أخذت من بحور الخليل.

2.حضور بحر السريع في الشعر العامي باسمه ومقاطعه وتفعيلاته.

3.انتماء كل البحور التي تزيد مقاطعها على عشرة إلى بحور الخليل مع تغيير في أسمائها، وهي: البحور الستة الأخيرة، فالبحر الثامن منها وهو السريع، هو عينه السريع عند الخليل كما ذكره من قبل، والبحر التاسع (البسيط) هو الوافر، والعاشر (اليعقوبي) هو الرجز، والحادي عشر (الوقائي) هو البسيط، والثاني عشر (المتوازي) هو البسيط أيضاً مع تغيير في تفعيلة (مستفعلن) وتحويلها إلى (مستعلن)، والثالث عشر (الكامل) هو الرمل بزيادة تفعيلة رابعة في كل شطر من شطريه.

الأغاني الشعبية التي بنيت على بحور الفراهيدي

بعد الوقوف على كثير من أغانينا الشعبية المشهورة في الزجل والحداء كالسامر، والقصيد والشروقي، والمعنى، والمربع والمقسوم والعتابا والميجنا ويا حلالي يا مالي، والقوالب العامة لبعض الأغاني الشعبية مثل الدلعونا، وجفرا، وظريف الطول، ويا غزيل، وليابليا، وع الأوف مشعل، وأبو الزلف، ويا هويدلك يا هويدلي، وأغاني النساء وأغاني الطلبة والجاهة والكسوة والحنة والزفة والفاردة، وترويدة العروس والصمدة والمهاهاة (الزغاريت)، وأغاني العمل كأغاني الحصاد، وقطف الزيتون، والبناء، والاستسقاء (المشوربة)، وتحانين الحج، وأغاني النجاح، والطهور، والسفر، وأغاني الأطفال، المنتشرة في شمال الضفة الغربية مناطق (نابلس وجنين وطولكرم وقلقيلية وسلفيت وطوباس) وبعد تقطيع هذه الأغاني وغنائها، وجدتها تدور في معظمها حول ثمانية بحور من بحور الخليل كاملة أو مجزوءة أو مشطورة، أوردتها حسب كثرة الأغاني التي بنيت عليها. وهي كما يلي:

أولاً: الرجز

وزنه: مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

تؤكد كثرة الأغاني الشعبية التي بنيت على هذا البحر وتنوّعها على أصالة بحر الرجز باعتباره أصل أوزان الشعر العربي وأغانينا الشعبية على السواء، وعلى بقائه مطية للشعر، وحماراً للشعراء؛ لسهولته وعذوبته، وكثرة ما يحتمل من تحويرات وتغييرات، فكما كان الفن الشعبي الأول في الجاهلية[19]، وظل شديد الارتباط بعناصر البيئة البدوية، وحياة البدوي على مر العصور، ظل كذلك بحر الأغنية الشعبية الأول، وظل مرتبطاً بالغناء

والحداء، مستوعباً أغراض الحياة، فنظم عليه الرجال والنساء، كاملاً ومجزوءاً، ومن أهم الأغاني التي بنيت عليه:

1. المعنّى: وهو من أنواع الزجل مثل قول الحفيري:

إن كان في سرّ المحبة بتعرفي
نظره صغيري اعطيني[20] مرة واكتفي
في عيونك الحلوين أكبرْ مُخْتبر
مجنون حُبّك عاليجْيلو وانصفي

--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

ومثله قول أحدهم:

حنّيت لتْراب البَلَدْ وحْجارها
حنّيت للسهرة على دوارها
لعيونك الحلوين[21] جاي مْن الْغياب
تنْعود نتلاقى بفيّ اشجارها

--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

وكذلك قول موسى الحافظ:

يامِّ العُيون السود حلوةْ مكحّلى
الله يعين اللي بْغَرامك مبتلي
الله اعطاك السحر تَدَّاوي البَشَرْ
محتار فيكي ليش قتْلي محلّلي

--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

2. الميجنا: وهي أخت العتابا، وتبنى مثلها على التجنيس في الشطرات الثلاث الأولى، أما الشطرة الرابعة فتنتهي بـ(نا) ومن أمثلتها:

كُنتو زُهور مْفتحّة كُنَّا نَحلْ
مَطْرح مَ كنتو تخيّموا كنا نحّلْ
وبْتسْألونا جِسْمكُمْ مالو نحلْ
انتو السبب وبتسألونا شُو بنا

--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن /

وقول موسى الحافظ:

يا رايحه عَ العين الله يْساعدكْ
لا تحملي الجرّة بيتْعَبْ ساعدك
كنّو الهوى جَبّار بدي اساعدك
حتى الهوى يبقى شراكي بيننا

--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

ومن الميجنا كذلك اللازمة التي يختم بها بيت العتابا مثل قولهم:

-مَحْلا سمارك يا صبايا بلادنا
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
-حيِّي الزمان اللي جَمَعْنا ولمّنا
-أهلا وسهلا شرّفونا احْبابنا
-كل العيون عْيون وانتو عْيوننا

3. قصيد الرجز، وهو لون من القصيد يسير على بحر الرجز وهو كذلك لون من المعنّى والشروقي، ومنه قول مثقال الجيوسي:

الله في كلمة وَطَنْ شُوْ في حَنينْ
كلمةْ وَطَنْ تِمْتد في عُمْق السنين

واللي مَ بِعْشَق للوطنْ وأهل الوطنْ
اْمْهوش منّا عَ الحكي مُوشْ آسفينْ
هذا الطفلْ من عشق أرضه انشحنْ
تَيْصحّي ياللي في وطنّا نايمينْ
--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

4.تحانين الحج: ومن تحانين الحج التي على هذا البحر قولهم:
يا ناقتي غنّى لها جَمّالُها
حُوْلِ النبي وِتْمايلت احمالُها
--ب- / --ب- / --ب-
--ب- / --ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

5.أغاني الندب والنواح: ومنها على هذا البحر:
إلغورِ رَقْرَقْ والشّريعا هالت
يا قْشيلِهنْ شُقْر الشواربْ مالت
--ب- / --ب- / ---
--ب- / --ب- / ---
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلْ
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلْ

ومثله قولهن:
يا خايِبي وابكي "علي" في الحَلَقَهْ
يا شاربو خَطِّ القَلَمْ عَ الورقة
--ب- / --ب- / -ب ب-
--ب- / --ب- / -ب ب-
مستفعلن / مستفعلن / مستعلن
مستفعلن / مستفعلن / مستعلن

6.مرمر زماني:
مَرْمَرْ زماني يا زماني مَرْمَرْ
مرمرتني لا بدِّ ما تِتْمرْمَرْ
--ب- / --ب- / ---
--ب- / --ب- / ---
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلْ
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلْ

7.ومن أغاني النساء في طلعة العروس أو (الفارده):
قُومي اطْلَعي قُومي اطْلَعي مِنْ يَمِّكْ
واحنا دَفَعْنا حقوق[22] ابوكِ وْعَمِّكْ
--ب- / --ب- / ---
--ب- / --ب- / ---
مستفعلن / مستفعلن / مستفعل
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلْ

مجزوء الرجز

1.الحداء العادي: وهو أول ما يبدأ به السهرة، حيث يصطف الناس في صفين أو دائرة وفي وسطهم الشاعران فيقول أحدهما:

أول مَ نِبْدا بالحدا	بنوحّد الحيّ المجيد
--ب- / --ب-	--ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن	مستفعلن / مستفعلن

ومنه:

يا ميتِ أهلا وْمَرْحَبا	بِضْيوفنا وْزوارنا
ورجالنا رْجال الوفا	هَلّي لَفُو عَ ديارِنا
--ب- / --ب-	--ب- / --ب-
مستفعلن / مستفعلن	مستفعلن / مستفعلن

2.المحوربة / الجوفية / المرودحة:
وهذا اللون يغنّي في أثناء ذهاب العريس إلى الحمام أو الزفة، وهنا لا يقف الجمهور في صفوف بل يسير سيراً عادياً، ويختلف الإيقاع في السرعة والبطء، ومنه:

دارٍ دَعَتْنا للفَرَحْ	واجبْ عَلينا نْزورِها
--ب- / --ب-	--ب- / --ب-

مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن

ومنه:

-عاريسنا زين الشباب

زين الشباب[23] عَارِسنا

--ب- / --ب- --ب- / --ب-

مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن

-عاريسنا ما أجملو فوق الثريا منزلو

سيف اللي[24] عمره ما انحنى ما ينحني إلا إلو

-يا ربِّ تكْبر مُهرتي تكْبر وأنا خيالها

3.من أغاني النساء في الطلبة أو الفاردة:

هَيُّو بنا هَيُّو بنا رُشُّو العُطُرْ عَ دْروبنا

--ب- / --ب- --ب- / --ب-

مستفعلن / مستفعلن

مستفعلن / مستفعلن

4.أغنية يا هويدلك يا هويدلي:

يا هويدلك يا هويدلي نارَكْ ولا جنة هلّي

--ب- / --ب- --ب- / --ب-

مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن

ثانياً: البسيط

وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

هو ثاني البحور شعبية في الأغنية الشعبية الفلسطينية إن جاز هذا التعبير، وليس غريباً أن يكون كذلك، فهو من البحور الثلاثة الأكثر دوراناً في شعرنا القديم إلى جانب بحري الطويل والكامل، وهو كثير الدوران في فنيْ الزجل والموشح الأندلسيين، وعلى وزنه سار فن المواليا، وبنيت عليه كاملاً ومشطوراً ألوان كثيرة من أغانينا الشعبية بألحان متعددة، ومنها:

1.السحجة / السامر / الرّزعة / الدّحّية / الملعب / هلا بوي هلا

يا ناوِينْ عَ الفَرَحْ رَبّي يهَنِّيكُمْ

في وَسْطِ بُستانِ طيرِ اخضرْ يناغيكُمْ

--ب- / -ب- / --ب- / --

--ب- / -ب- / --ب- / --

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

ومثله قولهم:

يا طايِحِ الْبيرِ دُونَكْ دَلْونا دُونَكْ

قَلْبي بِحبَّكْ وهيلي ما يريدُونَكْ

يا بِنْتِ شِيْخِ العَرَبْ يَمْ العَباة([25] مليحة

وابوكِ شيخِ العَرَبْ حَاكِمْ عَلَى رِيحا

وبْلادِنا المِشْرِفهْ واحنا الشبابْ[26] فيها

وانْ عَجْعَجِ الحَرْبِ بالبارودِ نحْميها

--ب- / -ب- / --ب- / --

--ب- / -ب- / --ب- / --

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

وقد يتسارع اللحن أكثر في مثل قولهم:

وانْ كَانْ بدَّكْ تحارِبْ وَسّعِ الميدانْ

ميعادِ بيني وَبينَكْ طَلْعةِ الميزانْ

وبْلادِ جاها مَطَرْ وبلادِ ما جاها

وبْلاد جاها كَحيلَ العينِ يرْعاها

خاتم حبيبي وقِعْ في البيرِ لُوْ رَنَّه

واللي سمِعْ رنته موصولُ للجْنة

2. الشروقي: ومن الشروقي لون يسمى قصيد البسيط، سمي بذلك لأنه يسير على هذا البحر ومنه هذا المثال للشاعر المعروف أبي عرب:

أُقسمْ بغزة وصفدْ واللدِّ والأغوار

حيفا وْجنين أُوْ رَملْ عَكَّا وشواطيها

أَقْسَمْتِ بالتينِ بالعكّوبْ بالمرّار

ما بترك بْلادنا وَانْسى روابيها

--ب- / -ب- / --ب- / --

--ب- / -ب- / --ب- / --

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعل

3. الدلعونا: معظم أبيات الدلعونا تأتي على مقاطع طويلة، لكنها على وزن هذا البحر. ومن أمثلتها:

يَاللي مَرّيتي وْخَدِّكْ عَرْقانه
يا رُوس خْدودكْ وَرْدهْ ذَبْلانه
يومِنْ مرّيتي جنب الجبّانه
الميت والطيّب بتنهدونا

--- / -- / --- / --
--- / -- / --- / --
مستفعل / فاعل / مستفعل / فاعل
مستفعل / فاعل / مستفعل / فاعل

4. جفرا:

جفرا ويا هَالرَّبعْ بتْصيح صابوني
مَرُّوا عَلَيِّ العدا وبالعين صابوني
لو قطّعوني شُقَفْ والواح صابوني
ما حيد عن عشرتك يا دَمْع عينيّا

--ب- / -ب- / --ب- / --
--ب- / -ب- / --ب- / --
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

5. يا شوفة شفتها: وهي من لحن جفرا:

يا شوفةِ شُفتها تُخْبزْ عَلَى الصّاج
مَرْسوم عَ صْديرها خرفانِ ونْعاج
لا تزعَلنْ يالسُّمُرْ والبيض غناج
والبيض شَحْم القَلبْ والسُّمْر عينيا

--ب- / -ب- / --ب- / --
--ب- / -ب- / --ب- / --
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

6. ع الروزنا:

ع الرُّوزَنَا الروزنا كلِّ الهَنَا فيها
ويشْ عِمْلت الرُّوزنا أالله يجازها
كل من حبيبو معو وَانَا حبيبي راحْ
يا ربّ نسمة هوى تردّ الولِفْ ليا

--ب- / -ب- / --ب- / --
--ب- / -ب- / --ب- / --
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعل
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

7. المهاهاة (الزغاريت)

يا بَيِّ صُبْحي ويَا شعري عَلَىْ ظَهْري
يا دارِنا الواسعَةْ يا بُرْجِنا المبني
وانْ رِدْتِ يا عِزّنا تنزلْ عَلَى النهري
مَلّي قُلوب العِدا بارود مع قهرِ

--ب- / -ب- / --ب- / --
--ب- / -ب- / --ب- / --
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

8. سبّل عيونو: وهي من أغاني الحنة التي تغنيها النساء، وعليها يقاس الشروقي

سبَّل عيونو ومدّ ايدو يحنونو
خصره رِقّيقْ وبالمنديل لَفُّوني

--ب- / -ب- / --ب- / --
--ب- / -ب- / --ب- / --
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

ومن هذا اللحن قولهن:

ظليتَ دوِّرْ عَلَى الجوادْ[27] تلاقيهم
يَمّا رَمَاني الهَوَى جُوّا عَلاليهم

--ب- / -ب- / --ب- / --
--ب- / -ب- / --ب- / --
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

9. ترويدة العروس:

يا أهلِ الغَريبة ولاْ يُجْبرلكُمْ خاطرْ
إوْشو عَمَاكم عَن ابن العم هالشاطر
يا أهل الغريبة ولاْ يبري لكُمْ ذمّة
إوشو عماكم عَن ابن الخال والعمِّ

--ب- / -ب- / --ب- / --

--ب- / -ب- / --ب- / --

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعل

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلْ

10. أبو الزلف: هذه الأغنية تطور فني في الموسيقا الداخلية لبيت الشروقي، حيث قُسّم فيه البيت الواحد إلى شطرين، ويكون شطرا بيت أبي الزلف الصدر والعجز شطراً في بيت الشروقي، وبذا تكون أغنية أبي الزلف على مشطور البسيط:

عَ العين يابو الزُّلُف عين الزلف ليا

قلبي جريح الهوى وانت الدوا ليا

--ب- / -ب- --ب- / --

مستفعلن / فاعلن مستفعلن / فاعل

11. ع العين مُوليتين: وهي مثل أغنية أبي الزلف على مشطور البسيط، وإذا جمعنا الشطرين فيها يكونان شطراً للبسيط:

ع العين موليتين واطناش موليه

جِسْرِ الْحَديدِ انْقَطَعْ مِنْ دوسِ رِجْلَيْا

--ب- / -ب- --ب- / --

ويلاحظ أن معظم الأغاني التي بنيت على هذا البحر كاملاً ينتهي شطرها بوزن فاعل (--)، بدلاً من فاعلن، وقد تبقى هذه التفعيلة (فاعلن) في المشطور منه.

ثالثاً: الرمل

وزنه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن الأغاني التي شاعت على وزنه:

1. قصيد الرمل، وهو نوع من القصيد يجري على بحر الرمل ولذا سمي بهذا الاسم، ومنه:

كُنْتِ مَرَّه سايِح بْهيش الغرام

والهَوا غَرْبي بنَسّم يا سلام

-ب-- / -ب-- / -ب-ْ

-ب-- / -ب-- / -ب-ْ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتْ

والعُطُرْ داشع مِن زْهورِ الخُزام

فالت وبتنعْوَسْ بحرِّيّتو[28]

-ب-- / -ب-- / -ب-َ

-ب-- / --ب- / -ب-َ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

ومنه كذلك:

والشجرْ بيميل مِيْلات الغوَى

كُلَّما شَدّت عليه نسمةْ هوى

والغصونِ تراقصوا ضِحْكوا سوى

والغصن يحكي لنا حدّيوتو

2. أغنية يا ظريف الطول:

يا ظريفَ الطولِ والله إنكْ ظَريفْ

لأني[29] مجنونة ولا عَقْلي خفيفْ

-ب-- / -ب-- / -ب-َ

-ب-- / -ب-- / -ب-َ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتْ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتْ

مِنْ ورا التنورِ تعطيني الرغيفْ

يا رغيف الحِلْوِ يكفيني سنه

-ب-- / -ب-- / -ب-َ

-ب-- / -ب-- / -ب-َ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتْ

3. أغنية هاي دار العز:

هايِ دارِ العزّ واحنا رْجالها

ثورَه ثورةْ مَجْدِ واحنا أبطالها[30]

هلّلي طلّوا النشامى هلّلي

يا ديارَ القدْسِ يا ديرة هَلِيْ

-ب-- / -ب-- / -ب-

-ب-- / -ب-- / -ب-

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا
فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا

مجزوء الرمل

1.أغنية: يا هلا وحيو الضيوف:

يا هلا وحيّو الضيوفِ
بالرماح وبالسيوف

-ب-- / -ب-- -ب-- / -ب--
فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن

2.من أغاني الحصاد منجلي:

مِنْجَلي يا مِن جَلاهْ راحِ للصايغْ جلاه
-ب-- / -ب-° -ب-- / -ب-°
فاعلاتن / فاعلات فاعلاتن / فاعلات

ومنه:

والزَّرِعْ أعطى قَفَاه واضْرُبُه بالعَقَفاه
-ب-- / -ب-° -ب-- / -ب-°
فاعلاتن / فاعلاتْ فاعلاتن / فعلاتْ

واضْرُبُه يا ابن الهَبْلَهْ واضْرُبُهْ واقطع قفاه
-ب-- / --- -ب-- / -ب-°
فاعلاتن / فالاتن فاعلاتن / فاعلاتْ

3.أغاني الندب: ومنها قول النساء:

يا غُرابِ البين مالَكْ تخطُفِ الشبّانِ منّا
-ب-- / -ب-- -ب-- / -ب--
فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن

ومثله قولهم:

حِيفِ يالأربع نوابغ تِنْدِفِنْ وتصيرِ فاني
حِلمِ مَعْنِ وْجودِ حاتم عَدِلِ كسرى وبَطِشْ هاني

رابعاً: الوافـر

ووزنه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومن أشهر الأغاني التي بنيت على هذا البحر:

1.العتابا:

على الله تْعود بهجتنا والفراحْ
وتُغْمُرْ دارنا البسمة والفراح

ب--- /ب--- / ب--
ب--- / ب--- / ب--
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

وقضينا هالعُمْرْ ولْفْ طَلّ ولف راح
وضاع العمر هجران وغياب[31]

وقول الآخر:

عَ بابِ الدارْ لا زرعلكْ لَموني
وكُلّ الناسِ في حبك لُموني
وإنتي مهجتي وانتي عيوني
وانا الموقوف لاحين الوفا

ب--- / ب--- / ب--
ب--- / ب--- / ب--
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

2.قصيد الوافر: ومنه قول أبي عرب:

أسيرُ وْعْدتِ يمّا استقبليني /
أسَدْ جبّار راجع عَاْ عريني
تعالي وْكَحّلي بْدمْعك عينيّ
وما بَدّي عَ هَجْري تعاتبيني
قَسَمْ بالله ما خِفْتِ المنيّة
ولا في موطني تْزعْزع يقيني

ب---- / ب--- / ب--
ب-- /ب--- / ب--
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

ومنه قول الآخر:

على الشعر المغنى والمقفّى
تَعا يا عاشق الكلْمة تَدَفّا
قريضِ الوافرِ بيْجلي قَصيدو
بَعِدْ مَ يكون جِفْنِ الليل غفّا

حَرَقني الزَجَل من حرقة نَهيدو
لأنّو سلعة للتجار صفّا[32]

ب--- / ب--- / ب--
ب--- / ب--- /ب--
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

3.أغنية سكابا يا دموع العين:

سكابا يا دموعَ العينْ سكابا[33]
تعي وحدك ولا تجيبي حدابا
وإن جيتي وجبتي حَدْ مَعاك
لَهدّ الدار واجعلها خرابا

ب--- / ب--- / ب--
ب--- / ب--- / ب--
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

4.ومن أغاني النساء:

يَ ابن العمِّ لا توخذ غريبه
رَدَايدنا ولا قمحِ الصَّليبي

ب---- /ب--- /ب--
ب--- / ب--- / ب--
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن
مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

بنت العم يا سلّة طرايب
بناتِ العم خَذْهِنْ غرايب

خامساً: المتدارك (المحدث)

ووزنه:فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومن أشهر الأغاني التي قيلت على هذا البحر:

1.القرادي: وهو مأخوذ من القَرَد بمعنى اللجلجة التي تحدث من سرعة غناء هذا اللون، ومنه:

دَخْلَك دخلك يا دكتور — ياالله عجّل عالجني
أحسنْ لافْرُطْ على الفور — أو لَوْ بفرط ما هي هجنِه

-- / -- / -- / -°
-- / -- / -- / --
فعلن / فعلن / فعلن / فعلْ
فعلن / فعلن / فعلن / فعلن

2.المقسوم:

بَدنا نغنّي عَ المقسوم
اُونتغنى بالقاوافي (القوافي)

-- / -- / -- / -°
-- / -- / -- / --
فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن / فَعْلْ
فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن

3.المربع:

اسمع منّي يَازْميلي — ياللّي جيلك من جيلي
عا المرْبّع غنيي لي — دخلْ عْيونك يا فنان

-- /-- / -- / -
-- /-- / -- / -
فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن / فَعْ
فَعْلن / فَعْلن / فَعْلن / فَعْلْ

4.مشطور المتدارك: وتسير عليه بعض أغاني العمل مثل أغاني تذرية القمح ومنها قولهم:

بَرَكَةْ ربي — هانا طبي
بَرَكَةْ حيدر — في هالبيدر

ب ب- / -- — -- / --
فَعِلن / فَعلْن — فَعْلن / فَعْلن

سادساً: السريع

ووزنه:مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومن الأغاني التي قيلت على هذا البحر:

1.المعنى الناقص: سمي ناقصاً لأنه لو زدنا عليه مقطعاً في آخر كل شطر، لصارت العروض والضرب (مستفعلن) ولصار من بحر الرجز. ومنه

ماتت سنين وشعبنا ما مات — لِسّا بُطولة وْمجدِ يعطينا

سجّل يَ شعبي للفدا آيات

وازرعْ رُجوله عَا شَواطينا

صوت العذارى فيّق الأموات

وين العروبة يا أهالينا

--ب- / --ب- / --ب- / --ب- / --

مستفعلن / مستفعلن / فاعلْ

مستفعلن / مستفعلن / فاعلْ

2.أغاني الطُلبة والخطبة للنساء:

واحنا مَشينا من بَلَدْ لَبَلَدْ[34]

تَنّا خَطَبْنا بنت شيخ العرب

--ب- / --ب- / --ب- / --ب-

مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

3.أغاني الصمدة:

بَقَتْ لِكُم صارت لنا امّ الذّهب

صار السّعد يُدْرُجْ عَ واسط حَلَبْ[35]

--ب- / --ب- / --ب-

--ب- / --ب- / --ب-

مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

سابعاً: الهـزج

ووزنه: مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

ومن الأغاني التي جرت على هذا البحر:

1.السامر:

ولا يا قاطعِ السِّدري	عصاتيَ لا تعرِّيها
ب--- / ب---	ب--- / ب---
مفاعيلن / مفاعيلن	مفاعيلن / مفاعيلن

ومثله:

ولا يا غوشْ يا منقوشْ	يا مِرْوادِ عينيا
حسّ الغوش أجا منقوش	من دروبٍ شَماليا

2.تهاليل الأطفال:

بهلّلك بهلّلك	وسبع جمال تحْملّكْ
جَمَلْ بُنْدق جَمَل فُسْتُقْ	جَمَل لَطَلْوعِ سنّك
ب--- / ب---	ب--- / ب--
مفاعيلن / مفاعيلن	مفاعيلن / مفاعي

3.من أغاني الشّلعيبه: وهي على وزن أغنية شميسي

شِميسي في السّهل روحي

شِميسي في السهل روحي

يَ مَنْ هو دَقّ واتكحّل	يَ مَن هو دقّ واتكحّل
عدوّه في البلا وَحَّل	عدوّه في البلا وحّل
ب--- / ب---	ب--- / ب---
مفاعيلن / مفاعيلن	مفاعيلن / مفاعيلن

4.من أغاني الندب:

وَصّاتُو لِيْكِ تِنْقالِ	خُذي سِلْفِك ع العيال
ب--- /ب---	ب--- / ب---
مفاعيلن / مفاعيلن	مفاعيلن / مفاعيلن

ثامناً: المديد

ووزنه: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومن الأغاني على هذا البحر:

1.أغاني النساء:

بالهنا يا ام الهنا يا هنية

والتوتْ عيني عَلَى الشلبية

-ب-- / -ب- / -ب--

-ب-- / -ب- / ب ب --

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن

فاعلاتن / فاعلن / فعلاتن

ومثله قولهن:

-شيّعوا لاولاد عمّو بِيجولو

بالخيولْ المْبرقعة يطارِدولو

-عَدّدوا المهرهْ وشيدوا عليها

تا يجي العريس ويركب عليها

-عدّدوا المهرهْ وهاتو البَرود

زفوا يا محمد لحدّ العقود[36]

2.أغاني الاستسقاء (المشوربة)

راحت ام الغِيثْ تجيب الرشاش

ما اجت إلا الزَّرْع طولِ الجِحاش[37]

-ب-- / -ب- / -ب--

-ب-- / -ب- / -ب--

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن

مما سبق نرى كيف أن الكثرة الكاثرة من أغانينا الشعبية الفلسطينية، بأنواعها وتلويناتها تدور على أوزان الشعر العربي المعروفة؛ مما يؤكد تواصل الأزمان ورسوخ الموروث وتماهي الماضي في الحاضر، وأن الأمر ليس كما هو شائع بتعدد أوزان هذه الأغاني بحيث تُعْيينا على حصرها وتقنينها، ذلك أننا لم نقف عليها، ولم نحاول تقطيعها لمعرفة ما تخضع له من أوزان قديمة، أما الأوزان الخارجة على بحور الخليل، القديمة منها والمستحدثة، التي لم يتطرق إليها البحث – لخروجها على مجاله – فلا بدّ أن يسودها ذلك الروح العام الذي نلحظه في كل كلام منظوم باللغة العربية ولهجاتها.

الهوامش

1. ابن سلمه، المفضل: كتاب الملاهي وأسمائها، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، 1985، ص40.

2. انظر: البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، ط1، منشورات مكتب الوثائق والأبحاث، جامعة بيرزيت، 1979، ص54.

3. انظر: بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي. ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، 51 / 1 وإسماعيل، عز الدين: المكونات الأولى للثقافة العربية الأولى، مطبوعات وزارة الأعلام العراقية، بغداد، 1972م، ص33.

4. الجيار، مدحت: موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص86.

5. ابن رشيق، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972، 131 / 1.

6. انظر: خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977، ص10.

7. الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، 25 / 1.

8. بروكلمان كارل: تاريخ الأدب العربي 52 / 1.

9. صدر في بيروت، 1952.

10. صدر في الناصرة، 1976، ص24.

11. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978، ص211.

12. المرجع السابق، ص213.

13. المرجع السابق، ص214.

14. المرجع السابق ص226.

15. خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ص341.

16. مندور، محمد: فن الشعر، المكتبة الثقافية، دار القلم، القاهرة، د.ت، ص120.

17. رجائي، أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض، ط1، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، 1999، ص447.

18. مثلما فعل منير إلياس وهبه، وسعود الأسدي في كتابيهما اللذين مرّ ذكرهما.

(19) نصار، حسين: الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت، 1982، ص39.

20. حتى يستقيم الوزن في هذا الشطر يجب نطق النون والياء مقطعاً قصيراً بالقطع (نِ) وليس بالمد (ني) ليكونا مقطعاً قصيراً.

21. تحرك الياء في الحلوين بالكسر، وتكون الياء في (جاي) مع الميم في (من) مقطعاً طويلاً وكذلك النون في (من) واللام في الغياب.

22. تسقط الهمزة في أبوك حتى يستقيم الوزن.

23. تُمد حركة الكسر في باء الشباب الأخيرة لتصير مقطعاً طويلاً، ولاحظ التغير في مكان حرف الياء في كلمة عريس في الشطرين حتى يستقيم الوزن.

24. تسقط الياء نطقاً في اللي ويوصل جزء منها مع الفاء في سيف (سيـ فلْ لِ).

25. تنطق حروف الباء والألف والتاء في عباة وحرف الميم في مليحة مقطعاً واحداً طويلاً هكذا (بَمْ).

26. تنطق كلمة الشباب في هذا الشطر هكذا (الشَبَبْ) بحذف الألف.

27. تحذف الألف الثانية في الجواد نطقاً فتنطق الحروف الثلاثة (واد) هكذا (وَدْ) مقطعاً طويلاً.

28. حتى يستقيم الوزن في هذين البيتين يجب وصل الحاء مع الباء في صدر البيت الأول وكذلك وصل السين مع الباء في عجز البيت الثاني ومد حرف الياء المشدد في "حريّيتوا".

29. وحتى يستقيم الوزن في هذا الشطر يجب نطق "ني" هكذا "نِ" لتكون مقطعاً قصيراً.

30. توصل النون مع الراء في صدر البيت وتسقط الهاء في النطق في ثورة الأولى في الشطر الثاني.

31. في هذا البيت خلل في الوزن، ولعل الرواية الأصلية غير ذلك وحرّفها التناقل الشفوي أو أن القائل أخطأ في الوزن.

32. الأبيات كلها تنتظم على التقطيع والتفعيلات المذكورة أسفلها، إلا أن هناك خللاً في كلمة "الزجل" في صدر البيت الثالث ولو وضعت مكانها كلمة "الشعر" لاستقام الوزن.

33. يجب الوقف على النون في كلمة العين، وبذا يتكون المقطع الطول من ثلاثة حروف (عِيْنْ).

34. يجب مد حركة الفتح في اللام الأولى من "لَبلد" فتصبح "لابلد" لتصير مقطعاً طويلاً ويستقيم الوزن.

35. تمد الفتحة في الباء وكذلك في القاف في (بَقَتْ) لتصبح (بَاْقَتْ) ليستقيم الوزن.

36. حتى يستقيم الوزن تنطق كلمة العريس "عارِس"، وزفوا "زفُ" لتصبح من مقطعين طويل وقصير (–ب).

37. تنطق "الغيث" (الغِث) بحذف حرف المد الياء ليستقيم الوزن.

المصادر والمراجع

1. الأسدي، سعود: أغانٍ من الجليل، أشعار زجلية، الناصرة 1976

2. إسماعيل، عزالدين: المكونات الأولى للثقافة العربية، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1972

3. أنيس، إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978

4. البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، ط1، منشورات مكتب الوثائق والأبحاث، جامعة بيرزيت، 1979.

5. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة.

6. الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.

7. الجيار، مدحت: موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1995.

8.خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977.

9.رجائي، أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض، ط1، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، 1999.

10.ابن رشيق، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972.

11.الضبي، المفضل ابن سلمه: كتاب الملاهي وأسمائها، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، 1985.

12.مندور، محمد: فن الشعر، المكتبة الثقافية، دار القلم، القاهرة، د.ت.

13.نصار، حسين: الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت، 1982.

14.وهبه، منير إلياس:الزجل، تاريخه، أدبه، أعلامه، بيروت، 1952.